

Margit Zuckriegl

Vom Vagabundieren im Reich der Schönheit

Zu den neuen *Digitalen Gemälden* von Dorothee Golz

So wie Umberto Eco in seiner *Geschichte der Schönheit*¹ von einem wandelbaren und flottierendem Schönheitsbegriff seit der abendländischen Antike ausgeht, so vagabundiert die Künstlerin Dorothee Golz in den Epochen der Kunstgeschichte mit der Absicht, Schnittstellen zwischen einer historischen und einer aktuellen Ästhetik auszumachen. Die Kriterien einer extrovertierten ‚bellezza‘ etwa in der italienischen Renaissance, die sich an der Konstruktion von ausgewogenen Proportionen und harmonischen Maßverhältnissen, aber auch an dem dramatisch an der Repräsentation interessierten Figurenaufbau ablesen lassen, kommen den Intentionen von Dorothee Golz ebenso entgegen wie das höchst Individualistische, das dem detailverliebten niederländischen 17. Jahrhundert eigen ist. Ohne dass hier ein Transfer von ästhetischen Theorien oder Axiomen stattfinden würde, wird dennoch eine historisch definierte Schönheitsvorstellung in einen anderen zivilisatorischen Kontext überführt, in dem sich Mutmaßungen über eine Kompatibilität, über ein reziprokes Interesse, anstellen lassen: Wodurch ergibt sich das verblüffende, ja fast nahtlose Ineinanderfügen von Vermeers *Mädchen mit dem Perlohring* (um 1665) und Dorothee Golz` trendigen zeitgenössischen Jeansträgerin, wo doch beide Jahrhunderte auseinanderliegen? Oder, was hat die Heilige Margarethe von Hugo van der Goes mit einer zarten Kind-Frau des 21. Jahrhunderts zu tun? Die Heilige vom Portinari-Altar (1476 –1478) der Uffizien in Florenz fungierte in ihrer Eleganz und ihrem höfischen Gepränge als Stilikone ihrer Zeit. Kann sie weiterexistieren, kann sie in einer anderen Zeit neu gesehen, neu definiert werden? Golz` Bilder sind weit entfernt von einer oberflächlichen Formenklitterung oder einer Collage über kunsthistorische Epochen hinweg.

Die Künstlerin ist nicht den Forderungen oder Phänomenen eines historischen Schönheitsbegriffes auf der Spur, um sich diesen für ihre neuen Bildideen anzueignen. Sie sieht vielmehr den Raum der Historie als eine Sphäre des Beginnens, in dem das weitere Formulieren, das Zu-Ende-Denken und das Neu-Gestalten im Bereich des Möglichen liegen. Sie schreitet das Reich der ‚schönen‘ Wesen ab, misst ihre Aura aus, ortet ihre Präsenz zwischen Innerlichkeit und Extrovertiertheit.

Das Fortschreiben von Bildern

Das Faszinierende an klassisch-schönen Frauenbildnissen aus der Kunstgeschichte, ihre sublime Sinnlichkeit und ihre eisige Unantastbarkeit, veranlassten Dorothee Golz schon ab 2004, sich mit dem Weiterdenken und Neusehen dieser Bilder zu beschäftigen. Sie entlehnte die Porträts aus ihrem inhaltlichen und historischen Kontext, sie gestand ihnen zu, dass sie in ein neues Umfeld hineinwachsen, dass sie ihre frühere bildliche Identität um- und fortschreiben konnten. Diesen Vorgang initiiert die Künstlerin einerseits durch eine Vertiefung in das historische Bildnis und eine Auseinandersetzung mit dem Wissen um Geschichte und Gesellschaft früherer Epochen, andererseits bringt sie das unmittelbare Erfassen von aktuellen, zeitgenössischen Momenten ein. Am Ende dieses Prozesses entsteht eine Zusammenstellung von historischen und zeitgenössischen Elementen, die in Staunen versetzt.

¹ Umberto Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2004.

Das Mittel dieser Zusammenschau ist keine Kombinatorik von heterogenen Teilen, sondern eine Recherche nach den Kontinuitäten und Bruchstellen. Wo sind solche Brüche in den historischen Porträt-darstellungen zu orten? Stehen sie im Gegensatz oder in Übereinstimmung mit heutigen Bildnissen? Geben sich Personen in einer Welt der allgegenwärtigen Bildproduktion wie sie heute herrscht anders, ephemerer, wandelbarer, vorübergehender als posierende Personen vor einem porträtierenden Maler? Und was können hybride mediale Bilder an der Grenzen zwischen gestern und heute, zwischen Klassizität und Modetrends, zwischen Vanity und Variety überhaupt bewirken? Dorothee Golz stellt eine Art virtuelles Kontinuum her, um in der Verschmelzung von apropriierten Bildern und konstruierten Körpern etwas auszuloten, was weder im ‚schönen‘ Antlitz von damals, noch im alltäglichen Körperbild von heute vollends vorhanden ist: ein Gefühl für das Brüchige der Pose, für das Artifizielle der Attitüde und das Instabile von Beziehungen ganz generell. Ihr *Prada-Mädchen* (2012) steht sinnend deplaziert im Durchgangsraum, ihre Madonnen künden von unwirklicher Reinheit bei gleichzeitig nur vorübergehend kaschierter drängender Sinnlichkeit, ihre sportlichen Jungs sind im Raum verschränkt wie Pubertierende, die die Distanz zwischen Homoerotik und Rabaukentum noch nicht definiert haben. Und es ist nicht die Ähnlichkeit oder die Modellhaftigkeit eines ursprünglichen Vor-Bildes, gesucht oder gefunden mit der Intention, ein perfektes, gut konstruiertes Endergebnis zu produzieren, sondern es ist die Fortschreibbarkeit der ursprünglichen Bildidee und die Übersetzbarkeit in ein anderes, heutiges Idiom, das die Künstlerin interessiert.

Formuliert werden solche bildarchäologischen Schürfungen mittels der Kombination eines in der Kunstgeschichte verankerten Porträts mit einem zeitgenössischen Personenbild. Es ist also nicht der vermutete erste Schritt, das ‚richtige‘ Bildnis im Fundus der Kunstgeschichte aufzustöbern und in einem zweiten Schritt ein passendes Körperfoto dazu zu amalgamieren. Es ist vielmehr das Potenzial eines gefundenen Bildes, in eine andere Zeit und in einen anderen Kontext hineinwachsen zu können und zur eigenen typengeschichtlichen Recherche beizutragen, wie auch zu einer weiteren Erzählebene anzustoßen.

Wandlungen des Bild-Schönen

Sind die Madonnen von Raffael wirklich die zeitlosen, ewig schönen Jungmädchengesichter aus dem 16. Jahrhundert, ist es wirklich diese blande, emotionslose Typologie, die den harmoniesüchtigen Renaissanceintentionen, den blutleeren Pathosformeln des 19. Jahrhunderts entsprochen haben? War es nicht vielmehr die Überwindung einer suchenden, tastenden Frühzeit und das befreiende Bekenntnis zu einer Kunst, die dem Alltag zugeneigt ist, wodurch die Hochrenaissance ihre Bedeutung in der Kunstgeschichte fixierte? Neben der statischen, monumentalen Repräsentation rangiert die zarte Geste, das Spiel mit einem Sperling, die Physiognomie eines Mädchens aus dem Volk. Es ist das Zusammentreffen von ganz Großem und ganz Kleinem, von Monumentalität und Fragilität, von Gleichbleibendem und Abgeschlossenem, das diesen Bildnissen die Fähigkeit verleiht, sich nochmal neu zu erfinden, zur Konstruktion einer neuen Ästhetik und zu einem aktuell diskutierbaren Schönheitsbegriff beizutragen. Wenn man sich auf die Poetiken und die Physis dieser Bilder einlässt, enthüllen sie ihre Möglichkeiten für Irritierendes, Neues, Erzählerisches und Fantastisches. Sie speichern ihre eigene Welt und archivieren ihren Kontext, ihre Geschichte, ihre Gesellschaft wie in tiefen Stratigrafien; sie fordern zu neuen Bildkomplettierungen heraus, indem sie als Erinnerung vorhanden sind – bildhaften Anmutungen gleich – und nach einer neuen Bildwerdung streben.

Die konstruierte Schönheit in den *Digitalen Gemälden* von Dorothee Golz verdankt sich also einer sinnlichen Energie, die von extrahierten Bildern aus der Geschichte der Kunst ausströmt und in einer bildkonstituierenden Logik die Fortschreibung der Bilder und der eigenen Historizität fordert. Wann immer man ein Fragment, eine Ruine, ein non-finito sieht, strebt das Auge gleichermaßen nach der Erkenntnis des Wesentlichen und Charakteristischen wie auch – gleichsam als Ausdruck einer unwillkürlichen Sehnsucht – nach dem Kompletten. Das Wechselspiel zwischen den rekonstruierenden Strategien im Sehen und den konstituierenden im Erkennen dient Dorothee Golz als Antrieb für die Erschaffung ihrer magischen Figurenbilder.